Les *Histoires vraies* : de la parodie à la création littéraire

Même si les *Histoires vraies* ont eu une postérité littéraire importante, à la fois chez Rabelais, Cyrano de Bergerac et Swift (*Voyages de Gulliver*), mais aussi au cinéma, avec le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, force est de constater que, à bien des égards, elles constituent un texte embarrassant, tout d'abord parce qu'il est presque impossible à classer. Pourtant, fait assez rare pour être souligné, il semble mettre parfaitement d'accord son auteur et ses commentateurs ; en effet, dans les toutes premières lignes de son ouvrage, Lucien annonce la nature de celui-ci :

> I 2 τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμῳδήτως ἤνικται πρός τινας τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων
>
> Chacun des faits rapportés est une allusion non dépourvue d'humour à un ancien poète, écrivain ou philosophe qui a raconté bien des monstruosités et des affabulations (IG)

En écho à cette déclaration, il y a une belle unanimité de la critique moderne pour caractériser ce texte par sa dimension parodique. Jacques Bompaire y voyait en effet « une parodie de la littérature romanesque[1] » ; pour Luciano Canfora[2], il s'agit d'« une parodie mordante » du roman de l'époque impériale; Pierre Grimal, dans son édition des *Romans grecs et latins*, définit également l'ouvrage comme « une parodie des récits de voyage», qui « ne prétend qu'amuser[3] ». Plus récemment encore, il a pu être défini comme un pastiche[4], « exotique » à l'occasion[5].

Il est vrai que les aspects parodiques sont nombreux, et on peut citer les plus significatifs :

— la parodie de l'*Odyssée* : les *HV* sont en effet un voyage au cours duquel le narrateur et ses compagnons voient les lieux les plus divers et les créatures les plus extraordinaires ; Ulysse est une figure de proue du récit, cité dès le préambule ;

— la parodie d'épopée type *Iliade*, qui revient à chaque fois que l'on a un récit de combat. Les noms des différents groupes de combattants sont un moyen de faire basculer la scène dans le registre héroïcomique : c'est le cas, par exemple, dans l'épisode de la guerre des

---

[1] Cf. *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris, 1958, p. 660.
[2] Cf. *Histoire de la littérature grecque à l'époque hellénistique*, Rome, 1986 et Paris, 2004, p. 203.
[3] Paris, 1958 ; voir introduction, p. XXIV.
[4] Cf. M. FUSILLO, « Le miroir de la Lune », *Poétique* 73 (1988), p. 109-135 ; p. 111.
[5] Cf. T. WHITMARSH, *The Second Sophistic*, Oxford, 2005, p. 64.

Solaires contre les Lunaires (I 13 sq) : l'armée d'Endymion réunit, entre autres combattants fantaisistes, des Légumes Volants/Saladoptères (οἱ Λαχανόπτεροι), des Légions Aillées (οἱ Σκοροδομάχοι) et des Archers-aux-Puces (οἱ Ψυλλοτοξόται) ; tous sont armés de casques de fève et de cottes de mailles de lupin. Autre exemple : le combat à l'intérieur de la baleine, où tous les combattants ont pour armes des arêtes de poissons (I 36). Peut-être s'agit-il là de l'aspect qui mérite le plus le nom de « parodie », car il rejoint le sens que ce mot avait dans l'Antiquité : la parodie antique avait pour objet premier l'épopée homérique[6].

— la parodie de texte historique : dans le traité de paix entre les Solaires et les Lunaires (I 20), on impose aux vaincus de démolir leur mur de rempart, de verser un tribut au vainqueur et de cesser toute activité visant à limiter l'autonomie des autres astres : on peut, naturellement, reconnaître là un pastiche des conditions de paix imposées à Athènes à la fin de la guerre du Péloponnèse.

— la parodie de textes ethnographiques à la manière d'Hérodote, notamment dans les passages où Lucien décrit les mœurs des Lunaires, ou celles des Bienheureux, dans le livre II.

Qu'il y a des éléments parodiques dans les *HV* est indéniable, mais qu'ils suffisent à définir notre texte de manière pertinente et exhaustive est plus douteux. En effet, une telle définition pose de nombreux problèmes :

- ❖ à parler strictement, le terme de parodie n'est pas prononcé par Lucien, qui définit son ouvrage comme faisant une série d'allusions, en employant le verbe αἰνίσσομαι, formé sur la même racine que le substantif αἴνιγμα ; « dire à mots couverts, parler par énigmes ».
- ❖ voir les *HV* comme une parodie, une bouffonnerie, et surtout, comme un texte indissociable de ses hypotextes revient à ranger Lucien dans la catégorie des imitateurs, à faire de lui une espèce de parasite qui se nourrit de ce qu'ont fait les autres sans jamais rien créer de nouveau lui-même. Certes, on caractérise souvent Lucien comme un spécialiste de la satire, ce qui procède du même état d'esprit, mais c'est incontestablement une vision des choses un peu étroite. D'autre part, aborder les *HV* comme un enchaînement de parodies revient à en

[6] Selon F. W. HOUSEHOLDER, ΠΑΡΩΙΔΙΑ, *Classical Philology* 39 (1944) p.1-9, la « parodie » antique n'est pas attestée en-dehors d'une référence à Homère ; c'est l'épopée homérique qui, selon toute vraisemblance, était l'objet unique de la parodie , à l'origine.

faire un patchwork, une série d'épisodes sans plan d'ensemble, et fatalement dépourvu de tout projet de qq envergure.

Je pense — et je suis loin d'être la seule— que les *HV* sont au contraire un texte important de la littérature (pas seulement antique) parce qu'il est le produit d'une vraie réflexion littéraire, centrée sur la question de la vérité en littérature — bien loin d'être, pour Lucien, une simple récréation d'un moment.

Si les HV ne sont pas qu'une simple parodie, de quoi les *HV* sont-elles donc le nom ?

I. Une parodie doublée d'un véritable projet littéraire.

Commençons par voir comment on pourrait caractériser les *HV*. À quel genre littéraire est-il possible de le rattacher ?

1. Les *HV*, une parodie de roman ?

On a pu tenir les *HV* pour un roman — comme l'atteste le fait que la traduction de Pierre Grimal figure dans le volume des *Romans grecs et latins* de la Pléiade.

Une tradition critique très ancienne établit un lien entre le texte de Lucien et le roman grec : en effet, Photius (IXe s.) considère que l'ouvrage d'Antonius Diogène, *Les merveilles d'au-delà de Thulé*, qu'il classe dans le genre « dramatique » (δραματικόν 109a), c'est-à-dire romanesque[7], aurait fourni « la source et la racine » (πηγὴ καὶ ῥίζα 111b) des *Histoires vraies*, ainsi que des *Métamorphoses* de Lucius, de *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius et des *Éthiopiques* d'Héliodore. Ce point de vue est admis par E. Rohde[8] et, après lui, par un grand nombre d'érudits modernes. Situer le texte de Lucien dans le prolongement direct d'autres auteurs est donc une habitude bien ancrée, qu'il ne faut toutefois pas hésiter à remettre en cause puisque, comme l'a bien montré J.R. Morgan[9], elle procède de ce qu'il faut bien appeler une double erreur : erreur de chronologie tout d'abord (Photius estime qu'Antonius Diogène a vécu à peu près à l'époque d'Alexandre le Grand, ce qui est impossible — en fait, son ouvrage date du début du IIe s. de notre ère), erreur logique ensuite (tous les écrivains postérieurs à Antonius Diogène se seraient forcément inspirés de lui).

---

[7] Cf. B.P. REARDON, « Lucien et la fiction », *Lucien de Samosate* (A. Billault éd.), Paris, 1994, p. 9-12 : pour désigner le roman, sont utilisés les mots δραματικόν, διήγημα ou encore πλάσμα.

[8] Cf. E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876, p. 286.

[9] Cf. J.R. MORGAN, « Lucian's *True Histories* and the *Wonders beyond Thule* of Antonius Diogenes », *Classical Quarterly* 35 (1985), p. 475-496.

Quoi qu'il en soit, le texte en question est perdu, ce qui veut dire que les efforts qu'on pourrait faire pour tenter d'en rechercher les traces dans les *HV* sont voués à rester vains.

Cela dit, même si le raisonnement de Photius est spécieux, il y a d'incontestables rapprochements à faire entre les *HV* et les romans grecs :

— Il y a tout d'abord la place centrale tenue par le voyage, qui est une source presque inépuisable de rebondissements chez Lucien comme dans les romans grecs. Les voyages se font par mer, on essuie régulièrement des tempêtes qui font dévier le bateau de sa route initiale et donnent au hasard — ou au bon vouloir de l'auteur— un rôle essentiel. Comme dans les romans, aucun des lieux visités par le narrateur n'est délibérément choisi par lui, puisque la première tempête survient au bout d'un jour et une nuit de navigation seulement ; il est ballotté au gré des vents, comme le sont aussi, traditionnellement, les héros des romans grecs.

— Dans les romans grecs, on a affaire à un récit centré sur un ou deux personnages principaux, un récit auquel la description des lieux visités est subordonnée, sauf exception[10]. De même, les *Histoires vraies* s'ordonnent autour des aventures que vit le narrateur ; quand il y a description — par exemple, celle des mœurs des habitants de la Lune (I 22-26) — celle-ci vient après le récit des aventures que le narrateur et ses compagnons y ont connues. Cette subordination de la description à la narration relève plus du roman que du récit de voyage ou du récit géographique, genres dans lesquels le narrateur s'efface et ne donne qu'incidemment les détails de son voyage, l'essentiel étant alors non la transition d'un lieu à un autre, mais les contrées découvertes au terme du trajet. Reste que la description des contrées étrangères, dont l'aspect étrange, exotique, est bien mis en relief, occupe une large place dans les deux types de textes, bien des passages ayant des accents hérodotéens — j'y reviendrai plus tard.

— La différence la plus notable est l'absence d'histoire d'amour, qui est au fondement des récits romanesques. Contrairement à ce qui se passe dans le roman, le voyage n'est pas perçu, au moins initialement, comme une contrainte, mais il est librement choisi. Si, dans le roman, il n'est qu'un mal nécessaire, le narrateur des *Histoires vraies*, quant à lui, affirme nettement (I 5) :

> « La cause fondamentale (αἰτία καὶ ὑπόθεσις) de mon départ était que j'avais un esprit curieux assoiffé de nouveauté (ἡ τῆς διανοίας περιεργία καὶ πραγμάτων

[10] Sur le rôle de l'*ekphrasis* et en particulier sur sa fonction dramatique dans les romans grecs, voir A. BILLAULT, *La création romanesque* (op. cit.) p. 245-265.

καινῶν ἐπιθυμία), ainsi que la volonté de savoir (τὸ βούλεσθαι μαθεῖν) comment se termine l'océan et quels étaient les êtres humains qui habitaient sur la rive opposée. »

Le narrateur donne donc à son voyage une motivation de type scientifique, loin des histoires d'amour des romans grecs.

— Autre point commun avec le roman grec : l'auteur des *HV* proteste de la véracité des faits qu'il rapporte, de façon récurrente au cours de son récit : les auteurs des romans grecs entretiennent également parfois l'illusion d'un ancrage dans une époque et un lieu précis (Chariton ouvre son récit en situant l'action à Syracuse après la défaite des Athéniens), en tout cas, presque systématiquement, d'un récit rapportant des faits ayant réellement eu lieu (Héliodore signe son ouvrage de son nom ; Achille Tatius déclare rapporter le récit que lui a fait un jeune homme rencontré à Sidon).

Ceux qui dénient aux *HV* le statut de « roman grec » en font souvent une parodie de roman grec — ce qui n'est pas très loin de revenir au même ! Par exemple, on[11] a pu voir, dans cette reprise du *topos* de la tempête, une forme de parodie, dans la mesure où celle qui ouvre le récit a une durée, tout à fait exceptionnelle, de 79 jours[12] : nous y reviendrons.

2. Un élément d'un projet plus vaste : une donnée dans la réflexion de Lucien sur le rapport entre la vérité et ses contraires (mensonge, fiction).

Si les *HV* font écho à d'autres auteurs, elles entrent également en résonance avec d'autres textes de Lucien lui-même, celui-ci ayant pour habitude, comme on le sait, de reprendre un même thème dans divers écrits[13]. C'est le cas tout particulièrement des *HV*, qui ont partie liée avec deux autres opuscules de Lucien : *Comment il faut écrire l'histoire* et *les Amateurs de mensonges.*

Comment il faut écrire l'histoire (= Hist. co.)[14]; est un traité exposant les caractéristiques que doit impérativement avoir un récit historique digne de ce nom — c'est le

[11] A. GEORGIADOU, D. LARMOUR, « Lucian and historiography : *De Historia Conscribenda* and *Verae Historiae* », *ANRW* 2.34.2, 1993, p.1448-1509 ; p. 1492**.**

[12] Voir également M. FUSILLO (art.cit.), qui relève différents éléments pouvant constituer une satire des éléments romanesques, notamment p. 112.

[13] Cf. notamment G. ANDERSON, *Lucian : theme and variations in the second sophistic*, *Mnemosyne* (supp. 41), Leyde, 1976.

[14] Cf. A. GEORGIADOU, D. LARMOUR, « Lucian and historiography » (art. cit.).

seul traité sur le sujet que l'Antiquité nous ait laissé. Lucien commence par y définir les défauts les plus communs dans les ouvrages à visée historique. Dans les *Histoires vraies* comme dans ce traité, Lucien se déclare poussé à aborder le sujet par une sorte de conformisme :

HV I 4 : ἵνα μὴ μόνος ἄμοιρος ὦ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας

Hist. co. 3 : raconte une anecdote concernant Diogène : celui-ci, voyant tous les Corinthiens s'affoler à l'annonce de l'arrivée imminente des troupes de Philippe de Macédoine et se mettre à faire toutes sortes de choses, se met à rouler son tonneau — ce qui était bien inutile ; Lucien décide de l'imiter et d'ajouter sa voix à toutes celles qui se font entendre.

Ces défauts peuvent être résumés ainsi : bien des auteurs confondent histoire et éloge ; or, l'éloge peut amener à déformer les faits, donc à mentir, alors que l'histoire, elle, a une exigence absolue de vérité :

Hist. co. 9 Ἓν γὰρ ἔργον ἱστορίας καὶ τέλος, τὸ χρήσιμον, ὅπερ ἐκ τοῦ ἀληθοῦς μόνου συνάγεται.

« Le seul objet de l'histoire et sa seule fin, c'est d'être utile, chose qui ne peut être obtenue que par la vérité. »

Contrairement à la poésie, qui jouit d'une absolue liberté, l'histoire doit viser avant tout l'utile, et non l'agréable. Les récits fabuleux et les éloges outranciers n'ont rien à faire avec l'histoire ; un récit historique chargé d'éloges sera comme « Héraclès en Lydie, chargé d'un attirail qui n'est pas fait pour lui » (§10 πάνυ ἀλλοκότον σκευὴν ἐσκευασμένον). On trouve dans cette comparaison l'idée qu'il faut respecter une certaine cohérence : les éloges dans l'histoire sont aussi déplacés et incongrus que de voir un héros aussi viril qu'Héraclès porter des vêtements typiquement féminins. Cette notion d'adéquation se retrouve dans les *HV* : l'auteur a le souci (I 2) d'apporter à ses lecteurs un texte qualifié d' ἐμμελής, ie dans la note, « de bon ton ».

On a pu montrer que le *Comment il faut écrire l'histoire* expose des préceptes dont les *Histoires vraies* prennent exactement le contre-pied : Lucien ferait donc dans les *HV* tout ce qu'il interdit de faire à l'historien, au nom de la recherche de la vérité et se livrerait à une transgression intentionnelle des principes énoncés dans le traité sur l'histoire.

Autre texte avec lequel il y a lieu de mettre les HV en rapport : les *Amis du mensonge* dans lequel, comme le titre le suggère, la question du rapport du mensonge et de la vérité tient une place singulière. Il est vrai que la quête de la vérité est un thème récurrent dans l'œuvre

de Lucien : on en voudra pour preuve la célèbre déclaration qu'il fait dans *le Pêcheur* — où il prend le nom, fort parlant, de Parrhèsiadès, « Lefranc » — où il se proclame « ennemi du mensonge », μισοψευδὴς[15], ce qu'il prouve également dans les *Affabulateurs* (ou *Amis du mensonge :* Φιλοψευδεῖς).

Dans le prologue, deux personnages, Tychiadès, alias Lucien, et un certain Philoclès, s'interrogent sur ce qui pousse les gens à mentir et distinguent trois cas de figure :

— la nécessité, l'utilité : le mensonge n'est pas condamnable dans ce cas, il peut même être objet d'éloge, s'il permet de l'emporter sur des ennemis (la notion d'utile, τὸ χρήσιμον, était déjà présente dans Hist.co.). Exemple : Ulysse

— la passion du mensonge (ἔρως πρὸς τὸ ψεῦδος) : elle atteint des gens remarquables, dont le seul défaut est d'aimer tromper les autres comme eux-mêmes. Tychiadès range dans cette catégorie les poètes, dont les mensonges sont embellis par le mètre et l'expression poétique. Exemples : Homère, Ctésias de Cnide, Hérodote, qu'on va retrouver soit nommément cités, soit présents sous forme d'allusion dans les *HV*. Cependant, les poètes comme les cités qui mentent (les poètes, en colportant des mythes, et les cités, en prétendant avoir pour origine tel héros de la mythologie) sont « pardonnables » (§4 : οἱ μὲν ποιηταί, ὦ Τυχιάδη, καὶ αἱ πόλεις δὲ συγγνώμης τυγχάνοιεν ἄν)

— Reste le cas qui va être examiné dans le texte, celui des gens qui mentent sans qu'on sache pourquoi, des hommes respectables, philosophes souvent, ou hommes de science (le médecin Antigonos est atteint de cette manie lui aussi) dont l'exemple-type est Eucratès, homme aux apparences on ne peut plus respectables (cf texte, §5). La suite du texte consiste en un récit de quelques histoires parmi les plus échevelées qu'il lui ait été donné d'entendre, et qu'il a entendues tout récemment.

Le nœud du problème abordé dans le *Philopseudeis* est donc le mensonge dit par des personnes qui sont, a priori, crédibles. (On retrouve là la critique que Lucien adresse de manière récurrente aux « philosophes » de son époque, à savoir, de ne pas mériter le nom qu'ils revendiquent.)

On retrouve dans les *Affabulateurs* certains procédés destinés à rendre un récit plus crédible et également employés dans les *Histoires vraies* :

*par exemple, l'utilisation du personnage d'abord incréduble puis convaincu (comme l'est Cléodèmos, au paragraphe 13) pour tenter de vaincre les réticences de Tychiadès,

[15] Cf. *Le Pêcheur* 20 : « Je déteste les charlatans, les fanfarons, les menteurs et les orgueilleux. » (Μισαλαζών εἰμι καὶ μισογόης καὶ μισοψευδὴς καὶ μισότυφος.)

littéralement « le premier venu », « l'homme de la rue »[16], alias Lucien. Les récits en cause sont aussi incroyables ici que dans les *HV* : on trouve, par exemple, au §2 »-24, des personnages d'une taille invraisemblable, des chiens plus hauts que les éléphants d'Inde qui rappellent les puces grosses comme douze éléphants en I 13.

*On constate, surtout, le recours incessant des affabulateurs au témoignage visuel, pervertissant l'usage que font, traditionnellement, les historiens de ce moyen de connaissance : dans le §13, Cléodémos insiste bien sur le fait que ce qu'on a vu de ses yeux ne peut être mis en doute (εἶδον... ἐπίστευσα) et, en somme, fait violence (vocabulaire de la guerre : ἐνικήθην ἐπὶ πολὺ ἀντισχών ; Τί γὰρ ἔδει ποιεῖν αὐτὸν ὁρῶντα). Le Lucien des *Histoires vraies* ne fait pas autre chose. En effet, Suzanne Saïd a bien mis en évidence la parodie de textes ethnographiques, et, tout spécialement, du texte hérodotéen, à laquelle se livre Lucien[17]. Ses analyses montrent l'importance de l'usage du « j'ai vu » : en effet, l'autopsie passe, chez les historiens et les géographes, pour une garantie de véracité[18], dont Hérodote, certes, abuse parfois, mais qui est systématiquement invoquée dans les *Histoires vraies* pour attester les faits les plus étranges et les plus extraordinaires, les verbes de vision étant construits avec des compléments d'objet tels que θαῦμα (I 26) , καινά (II 42), παράδοξα (I 22 et 43), ἀλλόκοτον (II 42) , παραδοξότατον (I 18 et 40). Ces « j'ai vu » emportent d'autant plus facilement l'adhésion du lecteur que le narrateur n'hésite pas, en d'autres occasions, à afficher ses doutes et ses hésitations, quand il en a, allant parfois jusqu'à renoncer à donner un renseignement au motif qu'il ne l'a pas vu de ses yeux, ou bien parce qu'il craint d'être taxé de mensonge (I 25 et 40), ce que fait également Hérodote.

L'autopsie est tellement vidée de son sens, à force d'être utilisée pour étayer des mensonges, que Tychiadès montre, par le biais d'une anecdote mettant en scène Démocrite, que, dans certains cas, mieux vaut s'abstenir de voir : les yeux ne sont pas un critère du vrai qui soit au-dessus de tout soupçon (§32). Enfin, les affabulateurs ont été empêchés de rapporter la preuve matérielle de la véracité de leurs propos (§33, 35), de même que le narrateur des *Histoires vraies* a laissé à l'intérieur de la baleine les cadeaux faits par Endymion — et qui constitueraient des preuves irréfutables de son séjour sur la Lune (I 27).

---

[16] Cf. S. DUBEL, « Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien », *Lucien de Samosate,* (A. Billault éd.), Paris, 1994, p.19-26 ; p.20, n.6

[17] « Lucien ethnographe », *Lucien de Samosate* (A. Billault éd.), Paris, 1994, p. 149-170.

[18] Sur la question de l'autopsie, voir F. HARTOG, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, 1980, p. 271-317 et C. DARBO-PESCHANSKI, *Le discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodotéenne*, Paris, 1987, p. 84-101.

Les trois opuscules sont également liés entre eux par une image récurrente, celle de la maladie et de la santé :

* *Comment il faut écrire l'histoire* commence par une anecdote racontant comment les Abdéritains ont été atteints d'un mal étrange, celui de débiter des vers de tragédie sans arrêt ; la manie d'écrire l'histoire est abordée comme une maladie d'un type comparable à celle dont souffraient les habitants d'Abdère.

**Philopseudeis* : ψεύδεσθαι est associé à οὐδὲν ὑγιές (§1) ; à la fin, Tychiadès est malade d'avoir entendu toutes ces fadaises, il a envie de vomir (§39). Outre cela, on a la présence d'un médecin qui, au début, ne semble pas partager le goût des autres pour les histoires à dormir debout : quand chacun y va de son remède de bonne femme, lui est en retrait (§8) ; mais il se met, comme tous les autres (§21), à raconter une histoire de statue qui se promène toute seule, la nuit, dès qu'on a éteint les lumières, et qui met tout sens dessus dessous dans la maison.

*Les *HV* s'ouvrent sur une comparaison entre les lecteurs, intellectuels, destinataires du texte, et les athlètes et ceux qui prennent soin de leur corps.

Dans les trois cas, Lucien est celui qui revêt l'habit du médecin : il se propose de lutter contre la maladie d'écrire l'histoire, il juge « malsain » le goût irrépressible qu'ont les gens respectables pour les histoires à dormir debout, et il prendra soin des intellectuels fatigués dans les *HV*.

Le *Comment il faut écrire l'histoire* et les *Affabulateurs* forment donc, avec les *Histoires vraies*, un triptyque consacré à la question du mensonge dans différents types de récits et dont chaque volet doit être abordé en relation avec les deux autres, si l'on veut en donner une lecture pertinente. Le premier est un traité exposant les principes qu'il faut suivre quand on écrit un récit historique (il faut, en particulier, s'abstenir de toute forme de mensonge) ; le deuxième dénonce un certain type de récits mensongers, souvent empreints de superstition, des prétendus philosophes dont il est entouré. Quant aux *Histoires vraies*, elles sont l'exemple même de ce qu'il ne faut pas faire, en donnant une illustration du pouvoir du ψεῦδος ; mais, d'une façon inattendue de la part d'un auteur qui fait de la dénonciation du mensonge l'emblème de son activité, Lucien ne cherche aucunement à en détourner ses lecteurs. Comment comprendre son projet ?

3. Projet littéraire des HV : un texte de fiction

Tentons de cerner les intentions de Lucien en examinant les propos liminaires qu'il tient dans les *Histoires vraies* ; en effet, les paragraphes 1 à 4 du livre I ont un statut particulier, même si rien, pas plus dans les manuscrits que dans les éditions modernes, ne les isole ni les distingue du reste de l'ouvrage. Ils sont un préalable au récit, une adresse au lecteur, une préface qui donne le « mode d'emploi » du texte, comme on va le voir.

Le paragraphe 1 définit la catégorie de lecteurs à laquelle le texte est destiné, c'est-à-dire les gens de lettres (τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν), considérés comme des athlètes de l'intellect (le texte s'ouvre sur une comparaison avec les athlètes), ainsi que l'objectif assigné au texte : il s'agit de leur proposer une détente qui favorise la reprise ultérieure de leurs lectures sérieuses (cf texte).

Mais il ne faut pas s'y tromper : Lucien n'est pas en train de dire que son texte est mineur. En effet, l'effort et la détente sont indissociables : cf. paronomase l. 4 ἀσκήσεως / ἀνέσεως. À y regarder mieux, on se rend compte qu'est suggérée une supériorité de la détente : cf. la parenthèse l.4-5 μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν « Ils considèrent que <la détente> est la partie la plus importante de l'exercice ». Lucien donne donc d'emblée à entendre que son ouvrage est d'une extrême importance. Lucien veut divertir son lecteur, mais ce n'est pas un objectif moins noble que celui de faire un livre sérieux.

Puis vient le moment de définir précisément l'objet littéraire qui pourra intéresser le public ainsi circonscrit sans pour autant le fatiguer ; tâche délicate, car les exigences formulées sont contradictoires. L'objet proposé doit être ἐμμελής (§2), c'est-à-dire « adapté », « dans la note », terme qui résume toute la complexité de l'entreprise. Pour la mener à bien, il faudra qu'il présente certaines caractéristiques, présentées dans un ordre précis, reflet de leur importance respective aux yeux de l'auteur. En effet, ces caractéristiques sont passées en revue dans deux phrases structurées par le balancement οὐ / μὴ μόνον... ἀλλὰ καί et on sait que, dans ce cas-là, sous le premier terme (οὐ / μὴ μόνον) sont rangées les caractéristiques considérées comme les moins importantes, et sous le second (ἀλλὰ καί), au contraire, celles qui sont tenues pour essentielles. Il conviendra d'associer au divertissement (τὴν ψυχαγωγίαν, §2, aspect le moins important) plein de bon goût (ἐκ τοῦ ἀστείου καὶ χαρίεντος), un objet de réflexion (et c'est là le plus important) qui ne soit pas étranger à l'art (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον), en renvoyant aux « anciens poètes, historiens et philosophes » (τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων) qui ont raconté « bien des monstruosités et des affabulations » (πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη).

Autre aspect non essentiel, évoqué dans le §3 : l'originalité. Cette échelle de valeurs est confirmée par d'autres écrits de Lucien : en effet, il est clair que l'originalité du sujet (τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως) est, à ses yeux, une qualité de second ordre : dans le *Zeuxis*, Lucien, regrettant que le caractère nouveau et original de son ouvrage soit, seul, objet des éloges du public (τὸ ξενίζον, §2), cite un mot du peintre Zeuxis qui, exaspéré lui aussi par les louanges adressées à l'originalité de l'un de ses tableaux, affirmait que seule était louée « la boue du métier » (τὸν πηλὸν τῆς τέχνης, §7) sans aucune considération pour le talent du peintre ou la réussite de l'exécution.

De même, le caractère plaisant du projet (τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως), les mensonges variés (ψεύσματα ποικίλα) même rapportés de manière à apparaître convaincants et vraisemblables (πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως) ne sont pas ordinairement prônés par Lucien ; bien au contraire, τὸ χαρίεν, « l'agrément », « le charme » participe de ce qui est opposé à la recherche de la vérité dans *Comment il faut écrire l'histoire* (cf. τὸ τερπνόν §9) et est présenté comme ce qui ne peut que détourner l'historien de ce qui doit être son seul et unique but : la quête du vrai.

Les *Histoires vraies* s'annoncent donc comme un moment où tout ce qui est ordinairement rejeté est permis ; de ce point de vue, elles constituent, à proprement parler, un moment de relâche (ἀνιέναι I 1), de récréation, de détente, durant lequel on va donner au lecteur ce qui lui plaît, mais pas seulement.

L'essentiel, en effet, est bien plutôt dans le fait que « chaque épisode (τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον) comporte une allusion qui ne manque pas d'humour à certains anciens poètes, historiens et philosophes » que Lucien se dispense de nommer, sous prétexte qu'ils seront identifiés à coup sûr. En d'autres termes, Lucien confirme son intention de destiner son texte à des lecteurs cultivés, en mettant en place, d'emblée, un jeu littéraire réservé aux « happy few ».

Néanmoins, Lucien contredit immédiatement les propos qu'il vient de tenir : malgré sa résolution affichée de ne pas révéler les noms des auteurs auxquels il fera allusion, il cite trois noms, parmi lesquels, d'ailleurs, on ne trouve que deux auteurs (Ctésias et Iamboulos), le troisième étant un personnage (Ulysse), qui se fait narrateur à son tour. On peut supposer que ces noms sont emblématiques et non choisis au hasard. De Ctésias de Cnide, Lucien dit simplement qu'il a écrit sur l'Inde « des choses qu'il n'avait ni vues lui-même ni entendues de la bouche d'une personne qui dise vrai » (ἃ μήτε αὐτὸς εἶδεν μήτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν, I 3), c'est-à-dire qu'il a dérogé à la règle de l'autopsie.

L'évocation de Iamboulos est l'occasion d'introduire une idée originale : « le caractère mensonger du récit qu'il a forgé était connu de tous, sans que le sujet traité fût déplaisant pour autant[19] » (γνώριμον μὲν ἅπασι τὸ ψεῦδος πλασάμενος, οὐκ ἀτερπῆ δὲ ὅμως συνθεὶς τὴν ὑπόθεσιν). L'opposition mise en évidence par la parataxe n'est pas entre « mensonge » (ψεῦδος) et agrément (τερπνόν). Il convient, en se laissant guider par l'ordre des mots grecs, de comprendre qu'ici, l'opposition porte plus précisément sur γνώριμον μὲν… οὐκ ἀτερπῆ δέ : que le caractère mensonger d'un propos soit déclaré n'empêche pas de prendre du plaisir à l'entendre. Lucien s'élève ici contre l'idée reçue selon laquelle le mensonge doit se faire passer pour la vérité afin de susciter l'intérêt et le plaisir du lecteur.

Quant à Ulysse, il est caractérisé par le fait que ses mensonges, si énormes qu'ils fussent, n'ont pas été perçus par ses auditeurs, qualifiés de « naïfs » (ἰδιώτας), c'est-à-dire sans aucune ressemblance avec l'auditoire choisi et averti de Lucien.

En citant ces trois noms, Lucien donne une image en négatif de son projet : il ne sera ni Ctésias — car celui-ci ne prétend pas appliquer la méthode de l'autopsie— ni Ulysse, car il ne s'adresse pas à des gens prêts à tout admettre. Sur Iamboulos, en revanche, son jugement n'est pas aussi clair, mais l'impression d'ensemble est que Lucien prend les menteurs pour cible ; mais, si le lecteur attendait une condamnation claire du mensonge, il est aussitôt déçu, car, premièrement, on ne trouve nulle condamnation de principe du mensonge : « Je n'ai pas trop blâmé ces hommes de mentir » (τοῦ ψεύσασθαι μὲν οὐ σφόδρα τοὺς ἄνδρας ἐμεμψάμην). Deuxièmement et surtout, loin de rejeter l'idée d'affabuler, il annonce, au contraire, qu'il va, lui aussi, « s'adonner au mensonge » : Καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας... (I 4)

Encore une fois, il semble que Lucien évolue en plein paradoxe, et même, en pleine contradiction. En bien des occasions, comme nous l'avons vu, Lucien se déclare ennemi du mensonge. Ici, un seul point le différencie des autres menteurs : l'aveu préalable de ses mensonges à venir, qui semble insuffisant pour l'en absoudre. Comment interpréter tout cela ?

La déclaration de Lucien a, bien sûr, en premier lieu, une dimension comique et parodique, dans la mesure où elle prend la forme d'un pastiche de la célèbre formule attribuée à Socrate[20]. « La seule chose vraie que je dis, c'est que je dis des mensonges » fait écho au

[19] Traduction J. Bompaire revue.

[20] A. LAIRD (« Fiction as a discourse of philosophy in Lucian's *Verae Historiae* », *The ancient novel and beyond* (S. Panayotakis, M. Zimmerman et W. Keulen, éds), Leyde, 2003, p. 115-127) souligne la posture socratique que prend Lucien dans ce texte.

« tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien[21]», formule que Lucien aime à citer explicitement par ailleurs[22].

Ces paroles ont également une dimension de provocation: en effet, Lucien met, en somme, le lecteur au défi d'aller plus loin. Dire que rien n'est vrai, n'est-ce pas donner au lecteur des arguments pour interrompre définitivement sa lecture ? Sans doute, le risque existe, mais c'est un risque modéré, compte tenu du fait que ce texte s'adresse à un public de lettrés, qui ne sera peut-être pas enclin à une réaction de rejet en s'estimant victime d'un jeu.

Cependant, si l'on dépasse l'impression première, une évidence apparaît : la contradiction que l'on croit déceler dans les propos de Lucien à l'égard des auteurs de « mensonges » tient en grande partie à l'ambivalence du vocabulaire employé : ψεῦδος, en particulier, est un terme qui ressortit à un registre moral[23]. Le mot n'est jamais employé dans les traités de rhétorique, sinon pour désigner un faux témoignage[24] ; en d'autres termes, jusque-là, il ne pouvait renvoyer à une figure, à un artifice rhétorique qu'il y aurait lieu de distinguer du mensonge proprement dit. Il convient notamment de faire la distinction entre l'entreprise de Lucien et celle des orateurs créant des « figures » (λόγοι ἐσχηματισμένοι) c'est-à-dire parlant par énigmes, à mots couverts, pour éviter d'irriter ou d'indisposer l'auditoire, ou bien simplement pour faire preuve de virtuosité; on n'est alors ni dans le cas d'une parole inventée de toutes pièces, mais d'un discours qui dit une chose pour qu'on en entende une autre[25].

Ainsi, il n'existe pas, en grec, à cette époque, de terme qui soit exempt de réprobation morale pour désigner le discours inventé[26]. En d'autres termes, la notion de *fiction* au sens où nous l'entendons n'existe pas, seule celle de *mensonge* existe. Dans la préface de Lucien, le terme renvoie à un discours forgé de toutes pièces pour le seul plaisir de l'auditeur, mais sans

---

[21] Cf. PLATON, *Apologie* 21d.
[22] Cf. *Hermotimos* 48.
[23] Il existe un parallélisme remarquable entre la construction que Lucien utilise (ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην) et celle employée par Lysias au moment où il parle des prétendues aspirations des Trente à « purifier » Athènes de tous ses mauvais éléments en engageant les citoyens à « s'adonner à la vertu et à la justice » (ἐπ᾽ ἀρετὴν καὶ δικαιοσύνην τραπέσθαι, *Contre Ératosthène* 5).
[24] *Rhétorique à Alexandre* 1431b29, 1432a30.
[25] Cf. F. AHL, « The art of safe criticism in Greece and Rome », *American Journal of Philology* 105 (1984), p.174-208, qui montre que, dans le cas du « discours figuré » (« figured speech », λόγος ἐσχηματισμένος), l'essentiel est non dans ce qui est dit, mais dans ce qui doit être suppléé par l'auditeur.
[26] Le mot πλάσμα et le verbe πλάττω semblent avoir une connotation voisine de celle de ψεῦδος dans tous les cas où ils ont à voir avec une parole inventée, mais seule une étude systématique sur ce sujet permettrait d'en juger avec toute la précision nécessaire.

prétendre se faire passer pour ni se substituer à la vérité. Aussi y a-t-il tout lieu, à notre avis, de le traduire par « fiction » [27].

Lucien opère ainsi une conversion fondamentale pour la littérature : faire passer le ψεῦδος d'une catégorie morale à une catégorie rhétorique et esthétique. Il s'agit, pour ce faire, de détacher la création d'un discours de toute volonté délibérée de tromperie. C'est cette manière d'agir au grand jour qui fait également, aux yeux de Lucien, tout l'intérêt de l'ouvrage de Iamboulos. Lucien suit cette voie qui mène à distinguer la fiction de la tromperie en affirmant haut et fort qu'il écrit des mensonges, c'est-à-dire en rédigeant un *avertissement* au lecteur de ce qui l'attend et en lui donnant le « mode d'emploi » de l'ouvrage, pour bien montrer qu'il ne cherche aucunement à l'induire en erreur.

Reste un problème épineux : faut-il identifier le « je » des paragraphes 1 à 4 avec le « je » du narrateur du récit qui suit ? On serait tenté de répondre par la négative ; certains commentateurs considèrent que le rapport entre le Lucien de l'avertissement au lecteur et le Lucien narrateur est du même ordre que celui qui existe entre Homère et Ulysse[28]. Il faut cependant constater que Lucien, si prompt à utiliser des « masques[29] », refuse ici de le faire. Au lieu de se désigner par l'un des pseudonymes qu'il utilise ordinairement (Lykinos, Parrhèsiadès, le Syrien…) il porte ici le nom de Λουκιανός, nom qu'il demande de faire figurer sur la stèle destinée à commémorer son passage dans l'Ile des Bienheureux (II 28). Lucien revendique donc la paternité de la totalité des propos, avertissement au lecteur et récit ; ce faisant, c'est donc bien lui qu'il met en scène, dans ce qu'on a pu considérer comme la toute première autofiction, ou encore d'autofabulation, de mise en scène de soi.[30].

Voilà donc qui va bien au-delà de la parodie : le texte de Lucien est la mise en pratique d'un projet littéraire véritablement neuf et d'une certaine ampleur : il aborde des questions (le

---

[27] Sur la notion de fiction dans les *Histoires vraies*, voir M. BRIAND, « Lucien et Homère dans les *Histoires vraies* : pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique », *Lalies* 25 (2005), p.127-140.

[28] Cf. A. GEORGIADOU, D. LARMOUR , « Lucian and historiography » (art. cit.), p. 1490.

[29] Cf. S. DUBEL, « Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien », art. cit.

[30] Cf. V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, 2004. V.Colonna voit en Lucien l'inventeur de l'autofiction fantastique, avec les *HV*, mais aussi de l'autofiction biographique (retrace son parcours mais dans le registre allégorique et comique, dans la *Double accusation*) ainsi que de l'autofiction spéculaire (dans *le Pêcheur*, il se met en scène pour expliquer et justifier un autre de ses écrits, *les Sectes à l'encan*) ; Colonna montre ainsi que l'autofiction peut exister sans aucune place faite à la vie intérieure.
Sur la question du ou des narrateurs dans l'*Histoire vraie*, voir T. WHITMARSH, « Lucian », *Narrators, narratees and narratives in Ancient Greek Literature* (I.J.F. de Jong, R. Nünlist et A. Bowie éds, Leyde, 2004), p. 465-476.

rapport à la vérité) étudiées dans d'autres ouvrages aussi. Les *HV* ne sont pas un écrit de circonstance, comme on pourrait le croire.

II. Un récit construit

Dans un deuxième temps, je voudrais revenir sur l'idée communément admise — si bien admise qu'elle ne fait même pas l'objet d'une discussion : les *HV* n'auraient pas de structure d'ensemble.

1. Une architecture précise

C'est en effet une opinion assez couramment répandue chez les commentateurs de Lucien, y compris dans les travaux les plus récents[31], que les *Histoires vraies* seraient une suite d'épisodes sans rime ni raison. Et force est de constater que malgré les motivations scientifiques données au voyage (le narrateur en I 5 souligne sa soif de connaissance), le texte livré par Lucien ne se présente pas comme une description ordonnée, telle que peuvent en donner les géographes, par exemple. Ainsi, la *Géographie* de Strabon obéit à une hiérarchie bien définie, allant du général au particulier, et laisse totalement de côté l'aspect événementiel de la constitution de ce savoir : Strabon ne décrit pas les choses dans l'ordre dans lequel il les a découvertes, mais dans l'ordre exigé par son sujet, passant d'une description globale à une description régionale, ou inversement, en prenant soin de « préserver dans la description l'ordre donné par la nature du pays à décrire » (φυλάττουσιν ἐν τῇ γραφῇ τὴν αὐτὴν τάξιν ἥνπερ δίδωσιν ἡ τῆς χώρας φύσις[32]).

Au contraire il ne semble pas, de prime abord, que la composition des *Histoires vraies* réponde à un agencement particulier, et la succession des épisodes est apparemment le fruit du hasard, ce qui est d'autant plus facile à admettre par le lecteur qu'il a affaire à un récit de voyage maritime, circonstance dans laquelle on est particulièrement à la merci des éléments et de toutes sortes d'aléas. En outre, les voyageurs ont pris le départ aux colonnes d'Héraclès, c'est-à-dire qu'ils évoluent hors du monde familier aux Grecs, dans un espace où on peut s'attendre à rencontrer des êtres et des phénomènes étranges.

En outre, si la tempête est un topos des récits de voyage, de l'*Odyssée* aux romans grecs, elles jouent, dans les *Histoires vraies*, un rôle qui va bien au-delà de la reprise d'un

[31] Mossman 2009, p. 54, parle de « haphazard narrative structure » ou encore de « chaotic series of travel episodes that forms the *Verae Historiae*'s structural disunity. »
[32] Strabon, *Géographie*, IV, 6, 1. Ed. G. Aujac, CUF, Belles Lettres, Paris, 1969.

simple cliché littéraire. En effet, leur disposition dans le texte font qu'elles structurent le récit. En effet, l'une ouvre le récit (les voyageurs sont pris dans une tempête sitôt partis, avant d'avoir vu quoi que ce soit ; ce n'est qu'au terme de cette première épreuve qu'ils font leur première escale et qu'ils commencent à voir des choses et des êtres inconnus) et une autre le clôt (II 47 : une tempête détruit le navire et met un terme, prétendument provisoire, au récit). À l'intérieur de la narration, les tempêtes interviennent pour aménager commodément des transition entre deux épisodes n'ayant aucun lien entre eux et entre lesquels il aurait été plus que délicat d'imaginer une transition en douceur : ainsi, le tourbillon (τυφῶν sorte de variation sur le thème de la tempête, à cette différence près que ce phénomène se déroule dans les airs et non sur la mer) ménage une transition commode entre la navigation sur l'océan et le séjour dans la Lune (I 11) — transition commode car personne ne pourra douter de la vraisemblance de la chose : une tempête vous emporte par définition, là où vous n'auriez jamais pensé aller. La tempête dans les HV fait à la fois le lien et la coupure entre deux épisodes n'ayant aucun point commun entre eux. En effet, la toute première première tempête permet de ménager, sur le plan narratif, une transition entre le monde connu d'où le narrateur est parti, et le monde inconnu dont il va commencer la description. Une autre tempête (II 37) marque une rupture entre l'univers imaginaire littéraire et l'univers imaginaire non littéraire, puisque les voyageurs partent de chez Circé, après avoir visité également les Iles des Bienheureux et les Iles des Songes, pour se retrouver ensuite dans un monde où vivent des créatures tout droit sorties de l'imagination de l'auteur (les Citrouillopirates et autres).

Malgré leur importance dans la trame narrative, les tempêtes ne font pas l'objet d'un traitement particulier ; ainsi, la tempête qui ouvre le récit (I 6), malgré sa durée exceptionnelle **(**soixante-dix-neuf jours !), est expédiée en une seule phrase (bien loin du long récit – de près de cent cinquante vers – dont la tempête du chant V de l'*Odyssée*, par exemple, fait l'objet). Lucien montre ainsi clairement le peu d'intérêt qu'il a pour ce type d'épisode, dont le seul intérêt est de lui permettre de structurer son récit ; quant à le raconter, alors que tant d'autres l'ont fait avant lui, c'est une tâche qu'il ne juge pas digne de lui, qu'il considère manifestement comme un artifice certes commode, mais éculé, dont il use tout en gardant ses distances par rapport à lui.

La disposition symétrique des deux principales tempêtes est un donc élément de la structure du récit[33]. Cette structuration se manifeste également dans

[33] G. Anderson (Anderson 1976a) a mis en évidence la symétrie de composition des deux livres, dans laquelle il voit cependant plus une tendance à la paresse et un penchant pour la facilité qu'un souci

- l'alternance existant entre récits de navigation et récits de séjour ; ces séquences sont distribuées de façon tout à fait régulière, puisqu'on a deux séjours donnant lieu à des développements importants dans chacun des deux livres (le séjour sur la Lune et celui dans la baleine au livre I ; l'épisode dans l'Ile des Bienheureux et celui dans l'Ile des Songes[34] dans le livre II.)
- l'alternance entre bienveillance et hostilité de la part des populations avec lesquelles les voyageurs entrent en contact : bienveillance de la part d'Endymion sur la Lune, de Rhadamante chez les Bienheureux et du vieillard chypriote de la baleine, mais hostilité de la part de presque tous les autres.

Plus largement, on rencontre de nombreux phénomènes d'écho entre les deux livres des *Histoires vraies* :

- Le début de chacun des deux livres coïncide avec un départ : des colonnes d'Héraclès au livre I, des entrailles de la baleine au livre II.
- On notera un parallèle entre l'épisode des Femmes-Vignes (I 6-9), sur l'île où tout est de vin, et celui de l'île de fromage (II 3), où tout est de lait . Dans le séjour dans l'Ile des Bienheureux comme dans le séjour sur la Lune, il y a une description du pays et de ses mœurs (particularités physiologiques et mode de vie des Lunaires ; description du banquet des Bienheureux), et une guerre se déclenche entre les habitants et des tiers (guerre entre Solaires et Lunaires ; guerre entre Bienheureux et Impies).
- La structure du récit est cyclique, puisque le dernier pays visité est une reprise du tout premier : les Femmes-Vignes comme les Jambes d'Ânesse s'en prennent aux hommes et ne les laissent plus s'en aller, les premières, en en faisant des vignes, les secondes, en les tuant après les avoir enivrés.
- On peut également déceler des jeux de miroirs entre les différents épisodes d'un même livre. C'est ainsi qu'à l'intérieur du livre I, dans les deux séjours principaux, sur la Lune et dans la baleine, se trouvent des lieux dont l'exploration fait apparaître, au cœur de l'inconnu, des éléments parfaitement familiers, comme la présence d'Endymion sur la Lune, ou l'existence d'un temple dédié à Poséidon dans le ventre de la baleine.

---

d'auteur de donner à son texte une solide armature, parlant de Lucien comme « an ingenuous but effortless writer ».

[34] Il est vrai que l'épisode de l'Ile des Songes est relativement bref et occupe peu de place dans l'ensemble du récit, mais sa puissance d'évocation imaginaire et mythique en fait, me semble-t-il, un épisode aussi important, pour l'économie du récit, que celui de l'Ile des Bienheureux.

- Les deux parties du roman présentent aussi des rapports d'opposition et de complémentarité. En effet, des deux séjours racontés dans le livre I, l'un se déroule sur la Lune, donc dans les airs, et l'autre à la surface de la mer (dans la baleine) ; entre les deux, c'est essentiellement un trajet vertical qui est accompli, et la mer est envisagée comme point d'amerrissage, et assez peu comme espace à parcourir. Le livre II, en revanche, est le récit d'un voyage qui se fait sur mer de bout en bout, avec des déplacements qui se déroulent dans un espace horizontal, et qui semblent utiliser toutes les formes de navigation – y compris les plus inattendues : le bateau fait voile successivement sur la mer dans son état ordinaire, puis sur la mer gelée (II 2), puis sur une mer de lait (II 3), puis sur la cime des arbres (II 42) et enfin sur un pont d'eau qui lui permet de franchir la crevasse qui s'est ouverte (II 43).

D'autre part, l'ordre dans lequel les épisodes se succèdent n'est pas non plus choisi au hasard ; ils ne constituent pas autant d'unités dont l'ordre serait interchangeable sans dommage pour la structure d'ensemble, dans la mesure où on trouve différents types d'allusions à des épisodes antérieurs :

- Les personnages sont amenés à utiliser à plusieurs reprises des objets ou des substances dont il a été question antérieurement : l'eau de l'Etoile du Matin (I 28) est utilisée dans la baleine (I 32) ; la mauve donnée par Rhadamante (II 28) l'est à son tour en II 46 , et la lettre d'Ulysse pour Calypso, confiée aux bons soins du narrateur en II 29, réapparaît en II 35.
- Plus largement, le récit fait des allusions ponctuelles à des faits antérieurs ou à des objets vus antérieurement : on trouve ainsi en II 2 une mention du trophée élevé par les pirates en I 42 ; les voyageurs voient également à ce moment-là les cadavres faits par le combat qui a eu lieu précédemment (en I 42). En II 26, les voyageurs se retrouvent dans une partie de l'océan sur laquelle ils ont précédemment navigué, qui est constituée de lait (II 3) ; en II 25, mention est faite des îles visitées en II 3 et 4, Phellô et Tyroessa.
- L'enchaînement et les différents rappels des faits montrent une cohérence sans faille : en II 1, il est décidé que Skintharos, fils du vieillard chypriote vivant dans la baleine, servirait de pilote aux voyageurs, ce qui est repris et rappelé en II 41. À de nombreuses reprises, le narrateur fait le récit de ses aventures précédentes à un nouvel interlocuteur : à son arrivée sur la Lune (I 11), à son

arrivée dans la baleine, après avoir rencontré le vieillard chypriote et son fils (I 33), dans l'Ile des Bienheureux (II 10). L'ouvrage se termine également (II 47) sur une récapitulation des principaux épisodes.

Donc, même si Lucien semble donner libre cours à son imagination pour ce qui est du contenu des épisodes, on n'a pourtant pas affaire à une composition extravagante, à l'architecture inexistante ; les récurrences thématiques, les phénomènes d'écho d'un livre à l'autre montrent qu'il existe, au contraire, une structure très élaborée, loin de l'aimable fantaisie qu'on a pu y voir[35]. En réalité, il y a un pilote non seulement dans le bateau, mais aussi aux commandes du récit.

III. Un récit fantastique ?

Dès lors que nous avons à peu près identifié l'objet littéraire proposé par Lucien et mis au jour sa structure, il convient de dire quelques mots de son contenu et de faire apparaître quelques procédés récurrents, qui sont comme la signature de Lucien sur les *HV*.

Si l'on observe les qualificatifs employés par les commentateurs pour caractériser notre texte, il semble que le terme de « fantaisie » vienne en tête des qualificatifs les plus prisés ; on le trouve employé notamment par J. Bompaire. Il a néanmoins un inconvénient majeur : celui de ne pas renvoyer à un notion littéraire, mais de situer l'auteur et l'ouvrage hors de toute contrainte, en faisant de l'objet ainsi qualifié une sorte de monstre n'admettant aucun parallèle, ne présentant aucune ressemblance avec quoi que ce soit d'autre, du fait qu'on aurait affaire au pur produit d'une imagination débridée ; or, si Lucien a de l'imagination, elle est surtout peuplée des mêmes personnages que celle de tous ceux qui ont reçu la même éducation que lui — une éducation grecque. Son imagination n'est pas débridée, mais profondément hellénisée.

On a pu voir dans les *HV* l'archétype du récit de science-fiction[36] et du roman fantastique. L'un des passages les plus célèbres des *HV* est le séjour sur la Lune, dont s'est inspiré Cyrano de Bergerac, par exemple, et qui figurait déjà dans le manuel de 3^{e} de M. Ko.

[35] Cf. Croiset 1882, p. 371-372 ; Bompaire 1958, p. 658 sq.
[36] Fredericks (1976), Swanson (1976), Anderson (1996), Georgiadou et Larmour (1998), Fusillo.

Je voudrais, dans un dernier temps, étudier comment naît l'atmosphère particulière qui baigne les *HV* et voir, donc, dans quelle mesure le terme de « fantastique » est acceptable.

Pour ce faire, je partirai sur l'analyse devenue classique de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970). Dans le chapitre 2, « Définition du fantastique », Todorov donne comme première définition du fantastique « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (p. 29). Il est vrai que le texte qui nous occupe ne présente pas vraiment d'ambiguïté, dans la mesure où l'auteur a bien précisé les choses dans l'avertissement au lecteur ; néanmoins, un trait caractéristique de sa démarche consiste en une tentative récurrente de jeter le trouble dans l'esprit du lecteur, dans la mesure où il pervertit les éléments qui sont, normalement, les plus susceptibles d'attester la véracité d'un fait. Ces éléments, ce sont avant tout les chiffres et les mots.

1. Des chiffres et des mots

Comme l'a démontré Antonio Scarcella, alors que les chiffres sont censés être les garants d'une exactitude de type scientifique, ils ne font au contraire que l'éloigner un peu plus de la réalité connue de tous, en donnant des chiffres démesurés, comme, par exemple, lors du passage en revue des troupes des Solaires et des Lunaires (I 13-16), où les combattants se comptent par dizaines de milliers, en une parodie des exagérations que l'on trouve chez certains historiens dénoncés par Lucien[37] — dont un trait générique fameux concerne les chiffres systématiquement surévalués du nombre de combattants En I 15, Lucien fait ainsi le total des troupes d'Endymion et parvient au total ahurissant de 6 000 myriades, soit 60 millions, de combattants.

On l'a dit, l'une des cibles favorites de Lucien dans les *HV*, autant qu'on puisse en juger, est Hérodote, que Lucien imite en déclarant, quand il décrit les faits les plus invraisemblables, les avoir vus de ses yeux. Lucien tire argument du fait d'avoir pratiqué l'*autopsie* pour s'arroger une autorité incontestable — dont l'exemple le plus fameux se situe dans le livre II, avec l'interview qu'Homère lui accorde et qui lui permet de donner une réponse définitive et *autorisée* à des questions débattues depuis des lustres.

[37] Cf. *Comment il faut écrire l'histoire*.

Il se réclame notamment de cette autorité pour donner des explications d'ordre étymologique. En effet, Lucien présente comme de simples observations ce qui est en réalité une invention reposant sur un rapprochement étymologique[38] de l'ordre du jeu de mots : en I 23, il explique que les chauves sont appréciés sur la Lune, et les chevelus sur les comètes :

> *Καλὸς δὲ νομίζεται παρ᾽αὐτοῖς ἤν πού τις φαλακρὸς καὶ ἄκομος ᾖ, τοὺς δὲ κομήτας καὶ μυσάττονται. Ἐπὶ δὲ τῶν κομητῶν ἀστέρων τοὐναντίον τοὺς κομήτας καλοὺς νομίζουσιν.*
>
> « Chez eux, on trouve beaux les hommes chauves et au crâne dégarni ; et même, ils détestent les gens qui ont des cheveux. Au contraire, dans les comètes chevelues, on trouve beaux ceux qui en ont. »

Lucien ne donne pas d'explication de ces phénomènes, mais le rapprochement, au sein de la même phrase, de *κομητῶν* (*ἀστέρων*) et de *κομήτας* suffit à suggérer cette explication au lecteur averti auquel le récit est destiné[39]. Lucien passe outre la frontière qui sépare le produit de la fiction des phénomènes observables dans la réalité extradiégétique ; il fait mine de rendre compte des seconds à l'aide des premiers, c'est-à-dire d'étayer le réel par le fictif, en une inversion des rapports habituels entre les deux.

De la même manière, ses observations des mœurs des habitants de la Lune lui permettent de proposer une nouvelle étymologie (I 22) pour le mot *γαστροκνημία*, littéralement « le ventre de la jambe », qui désigne le mollet.

La démarche de Lucien se caractérique par un refus de la métonymie qui, en raison de la forme arrondie et du caractère charnu de l'un et de l'autre, assimile ordinairement le mollet au ventre. Pour lui, si les deux parties du corps ont des noms semblables, ce n'est pas seulement à cause de leur ressemblance extérieure, comme peut le croire le commun des hommes, mais parce qu'ils remplissent la même fonction : si *γαστροκνημία* est dérivé de *γαστήρ*, c'est parce que les deux servent à porter des enfants.

Lucien s'appuie sur le fait qu'il a vu en personne les habitants de la Lune pour se poser en autorité concernant tout ce qui s'y passe, mais, en en réalité, l'attitude scientifique est ici pervertie, parce que, au lieu de se référer à une réalité pour en expliquer une autre, Lucien invente une fiction pour justifier une réalité. Il en vient même à proposer une explication qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, dans la mesure où, pour admettre l'étymologie qu'il propose, il faut supposer l'existence d'un monde autre et d'une grande complexité pour résoudre un problème qui n'existe pas : au lieu que le savoir simplifie le monde, il le complexifie. Lucien se donne une pseudo-autorité destinée à faire admettre l'inadmissible, à

---

[38] *Cf.* Matteuzzi (1975).

[39] *Cf.* I 1 : *τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν:* « les hommes de lettres ».

faire oublier le mensonge en feignant de restreindre le domaine de l'inconnu, alors qu'en réalité, tout est inventé : l'inconnu, le problème qu'il pose comme la pertinence de la réponse proposée.

Lucien use de la même façon du raisonnement étiologique ; ainsi, en I 17, à l'issue de la guerre entre Solaires et Lunaires :

> *Πολλοὶ μὲν ζῶντες ἡλίσκοντο, πολλοὶ δὲ καὶ ἀνῃροῦντο, καὶ τὸ αἷμα ἔρρει πολὺ μὲν ἐπὶ τῶν νεφῶν, ὥστε αὐτὰ βάπτεσθαι καὶ ἐρυθρὰ φαίνεσθαι, οἷα παρ'ἡμῖν δυομένου τοῦ ἡλίου φαίνεται, πολὺ δὲ καὶ εἰς τὴν γῆν κατέσταζεν, ὥστε με εἰκάζειν μὴ ἄρα τοιούτου τινὸς καὶ πάλαι ἄνω γενομένου Ὅμηρος ὑπέλαβεν αἵματι ὗσαι τὸν Δία ἐπὶ τῷ τοῦ Σαρπηδόνος θανάτῳ.*

« Beaucoup furent faits prisonniers, mais beaucoup furent tués aussi, et le sang coulait en abondance sur les nuages, au point qu'ils en avaient la couleur et paraissaient rouges, comme chez nous au coucher du soleil ; aussi, je me demande si ce n'est pas quelque chose dans ce goût-là qui s'est produit autrefois là-haut et qui a fait supposer à Homère que Zeus avait répandu une pluie de sang à la mort de Sarpédon. »

Là où Homère invoque l'action d'un dieu provoquant un phénomène surnaturel[40], Lucien prend une pose en apparence rationaliste, en excluant l'explication qui fait intervenir les dieux. Le schéma du mythe étiologique est perverti là encore car, au lieu que l'on ait un phénomène naturel expliqué par une cause non naturelle, de type divin (par exemple l'alternance des saisons en liaison avec le lieu de résidence de Perséphone, par exemple), nous sommes mis en présence d'un phénomène non naturel (une pluie de sang). La cause invoquée par Lucien n'est qu'en apparence plus acceptable que celle d'Homère (qui, d'ailleurs, ne prétend nullement donner une explication rationnelle du phénomène, mais ne fait que le mentionner) car elle implique d'admettre l'idée que le ciel est habité et qu'il s'y déroule des combats semblables à ceux qui se déroulent sur terre. Il en va exactement de même lorsque Lucien cherche à expliquer la grêle qui tombe sur terre par l'existence de vignes dans le ciel (dont les grappes sont semblables à des grêlons)[41]. Il tient pour acquis ce qu'il dit avoir vu et

---

[40] *Iliade* XVI 459-460:
Αἱματοέσσας δὲ ψιάδας κατέχευεν ἔραζε
παῖδα φίλον τιμῶν : « <Zeus> répand sur le sol des gouttes de sang, en hommage à <son> fils.»

[41] *Cf.* I 24 : *Ἀμπέλους δὲ πολλὰς ἔχουσιν ὑδροφόρους· αἱ γὰρ ῥᾶγες τῶν βοτρύων εἰσὶν ὥσπερ χάλαζα, καί, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐπειδὰν ἐμπεσὼν ἄνεμος διασείσῃ τὰς ἀμπέλους ἐκείνας, τότε πρὸς ἡμᾶς καταπίπτει ἡ χάλαζα διαρραγέντων τῶν βοτρύων.* «Ils ont des vignes qui produisent de l'eau; en effet, les grains qui forment ces grappes sont comme de la grêle et, selon moi, c'est lorsque le vent secoue les vignes et les fait tomber que la grêle s'abat chez nous et que les grains éclatent. »

en tire des conséquences réputées logiques, mais de la sorte, en tenant, par exemple, la guerre entre les Solaires et les Lunaires comme un fait établi susceptible de servir de justification à un fait inexpliqué, il inverse les catégories de vraisemblable et non vraisemblable. Il détourne l'attention du lecteur des éléments qui posent véritablement problème du point de vue du vrai et du vraisemblable ; ce qui est acceptable fait l'objet d'une explication et ce qui ne l'est pas est passé sous silence et sert d'argument pour justifier l'existence de ce qui va de soi : c'est ainsi que Lucien détourne de sa fonction le *logos* et le subordonne au *pseudos*.

Dans les *Histoires vraies*, les mots ont un statut particulier qui leur permet de transcender la frontière traditionnellement tracée entre le monde réel et le monde fictif : en effet, bien loin d'être de simples outils de description ils sont dotés du pouvoir d'agir sur la réalité intradiégétique. Ainsi, l'île des Songes est *ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφὴς ἰδεῖν*, « floue et peu visible » (II 32), elle recule quand on approche, en d'autres termes, elle est de l'étoffe dont sont faits les songes, insaisissable. Le mot rend concret l'objet ou le qualificatif qu'il désigne, de sorte que tout ce qui est nommé dans le cadre de la fiction accède immédiatement à une forme d'existence concrète.

Les mots, et plus spécifiquement la parole poétique, ont également le pouvoir de rendre l'impossible possible, de dépasser les limites propres au monde extradiégétique[42]. Peu avant la fin du livre II (II 42), Lucien et ses compagnons voient leur progression stoppée par une mer d'arbres qu'ils parviennent finalement à franchir ; Lucien conclut :

> *Ἔνθα δὴ καὶ τὸ Ἀντιμάχου τοῦ ποιητοῦ ἔπος ἐπεισῆλθέ με — φησὶν γάρ που ἐκεῖνος· Τοῖσιν δ' ὑλήεντα διὰ πλόον ἐρχομένοισιν...*
>
> « C'est à ce moment précis que me revint en mémoire le vers du poète Antimaque, qui dit quelque part : « Et alors qu'ils avançaient par une navigation forestière… ».

Si Lucien a pu finalement naviguer sur les arbres, c'est uniquement parce qu'un poète en avait ouvert la possibilité en créant une métaphore qui, dans l'univers fictionnel des *Histoires vraies*, devient une réalité tangible. La solution qu'il a trouvée apparaît comme la réalisation d'une image poétique, la concrétisation d'une métaphore littéraire. Ce procédé de « réalisation des images » est récurrent dans ce texte : ainsi, lorsque Lucien fait une description de l'Ile des Songes, en précisant qu'Homère en avait déjà fait une avant lui, mais qu'elle était inexacte. Son île est caractérisée par de nombreuses sources et rivières (II,32) :

> *Ποταμὸς δὲ παραρρέει πλησίον ὁ ὑπ' αὐτῶν καλούμενος Νυκτιπόρος καὶ πηγαὶ δύο παρὰ τὰς πύλας· ὀνόματα καὶ ταύταις, τῇ μὲν Νήγρετος, τῇ δὲ Παννυχία.*

[42] Voir aussi *Char.* 7.

« Près de là coule une rivière qu'on appelle la Somnambule et deux sources se trouvent à proximité des portes ; elles ont pour nom, l'une, Sommeil-de-Plomb, l'autre, Tour-du-Cadran[43]. »

Pourquoi ce lien entre les songes et les sources ? Pour en saisir la raison d'être, il faut remonter à l'expression homérique *καταχεύω ὕπνον*, « verser le sommeil », qui représente le sommeil comme un liquide. Il n'y a donc pas lieu de voir systématiquement dans les phénomènes décrits par Lucien le pur produit d'une imagination débridée : de fait, l'écriture de Lucien suit un processus précis qui n'exclut pas une certaine logique et qui repose sur une abolition de la distinction entre sens propre et sens figuré : tout est mis sur le même plan et compris comme ayant un sens concret. On peut parler, à l'instar de M. Matteuzzi[44], d'un « procédé logique extrêmement rigoureux et constamment respecté, de concrétisation et de rationalisation satirique ».

Lucien systématise cette approche. Il feint d'oublier le sens figuré pour revenir à la source du mot ou de l'expression lexicalisée et faire ressurgir la réalité dans toute sa force et dans toute son étrangeté.

Lucien ne se borne pas à revivifier des expressions lexicalisées, mais il s'adonne également à la création verbale : c'est notamment le cas lorsqu'il décrit les forces en présence dans la guerre qui se prépare entre Solaires et Lunaires. Sa démarche témoigne du même souci d'abolir des frontières, entre genres littéraires cette fois ; examinons comment il procède, à partir d'un exemple et des choix faits par les différents traducteurs.

Tout d'abord, quand on traduit Lucien, plusieurs options s'offrent concernant les différents niveaux de langue possibles il convient de garder en mémoire que Lucien parodie des genres élevés (histoire, mais surtout épopée) et que la création de noms propres a pour double but de renvoyer à un genre élevé et de mettre en évidence la distance qui en sépare. Je prendrai un exemple, celui des Λαχανόπτεροι de la Lune (I 13 sq) : faut-il dire

- Lachanoptères (Bompaire) : pas de traduction ; restitue uniquement le son, le cliquetis des syllabes ; conserve l'aspect original, bizarre, étranger des créatures en question. Manifestement conscient que le lecteur perd une bonne partie de la saveur du mot, il donne également une traduction littérale entre parenthèses (« qui ont des ailes de légumes »)

[43] Nous empruntons cette dernière expression à P. Grimal (1958), p. 1377.
[44] Matteuzzi (1975).

- Salades Ailées (Grimal) : traduit, fait l'impasse sur les sons grecs, mais rend la bouffonnerie de la chose, et met ainsi en évidence le décalage comique entre les prétentions d'Endymion (conduire une guerre, punir les ennemis, se faire respecter : tous objectifs qui concordent avec la sphère épique) et la réalité de son armée (faite d'un ramassis des créatures les plus invraisemblables, dont la force peut éventuellement résider dans le nombre). Aspect héroïcomique..
- Légumes-Plumes (Lachanoptères) : Guy Lacaze ne choisit pas et donne systématiquement une double traduction, comme Bompaire finalement, mais en inversant la hiérarchie traduction/transcription.

On peut hésiter sur la traduction du premier terme, λαχανο-, qui désigne toute sorte de légume vert. Il faut distinguer, dans la description, la partie du corps qui tient lieu d'aile, et qui est faite de λαχανο-, et l'extrémité de ces ailes, faites de θριδακίνη, terme qui, là, désigne plus spécifiquement une salade, très exactement une laitue. La description semble distinguer la partie rattachée au corps, qui a forme de λαχανο-, de l'extrémité de cette partie, qui est semblable à une θριδακίνη. On peut se borner à faire le distinguo salade/laitue.

D'autre part, pour la seconde partie du mot, on peut être tenté de conserver la forme directement issue du grec, -ptère, dans la mesure où elle se trouve dans un certain nombre de mots français, appartient au vocabulaire des sciences naturelles, et, de ce fait, a une allure vaguement scientifique, en tout cas un peu sophistiquée, qui concorde bien ici avec le ton général du texte : une pseudo-volonté scientifique. Cela crée le même effet que lorsqu'on cite des noms compliqués (mais souvent purement et simplement inventés) tels que « tyrannosaure » ou autres créatures tout droit sorties de *Jurassic Park* ou de *Star Wars* !

Quoi qu'il en soit, avant de prendre un parti pour la traduction, il convient d'être attentif au ton général : Lucien est un satiriste, il fait une parodie, certes, mais ce n'est pas pour autant que sa langue est négligée ou relâchée. Il est très tentant de recourir à un lexique familier pour traduire Lucien — très tentant, mais peu fidèle à l'original. Dans les *Histoires vraies* en particulier, Lucien imite des genres « nobles » ou « sérieux » : l'épopée ; l'histoire, en particulier les *Enquêtes* d'Hérodote. L'intention est plaisante, mais le ton est sérieux : tel est le paradoxe auquel on a affaire.

On le voit : pour créer le monde des *HV*, Lucien recourt à des procédés très précis, bien loin de faire tout et n'importe quoi, comme le terme de « fantaisie » pouvait amener à le penser.

2. Une logique syllogistique

Tentons à présent de synthétiser pour définir le type de logique qui est au fondement du texte. La logique est souvent invoquée, et presque toujours malmenée dans les *HV*. Ainsi, dans un épisode qui nous montre les voyageurs, prisonniers de la baleine, calculer l'heure qu'il est d'après le nombre de fois où la baleine ouvre la gueule, car, explique le narrateur, elle l'ouvrait environ une fois par heure (I 40). Cet expédient en apparence si ingénieux comporte pourtant une contradiction fondamentale : comment pourrait-on savoir à quelle fréquence la baleine ouvre la gueule, puisque c'est précisément de ce repère que l'on se sert pour calculer le temps qui s'écoule ?

Le modèle de raisonnement sur lequel Lucien fonde tout son propos est, à mon sens, celui du syllogisme spécieux du type « Tout ce qui est rare est cher ; or, un cheval bon marché est rare ; donc un cheval bon marché est cher. ».

En effet, d'un détail apparemment arbitrairement inventé, Lucien tire des conséquences logiques, et qui, paradoxalement, contribuent à construire un univers fantastique : ainsi, lorsque le narrateur et ses compagnons abordent sur l'île où ils trouvent une inscription témoignant du passage de Dionysos et d'Héraclès (I 7). La mention d'Héraclès justifie et reprend l'appellation traditionnelle de « colonnes d'Héraclès » donnée, dans l'Antiquité, comme on le sait, au détroit de Gibraltar, point de départ des voyageurs (I 5) ; cette dénomination ancre le passage dans le monde mental connu et admis de tous les Grecs de naissance ou de culture, dans la mesure où elle est conforme à l'image traditionnelle, véhiculée par les récits mythologiques, d'Héraclès-héros ayant parcouru toute la terre habitée, y compris ses confins.

Le texte ne s'emploie pas à justifier longuement la mention d'Héraclès, car cela n'est pas nécessaire ; en revanche, il motive de diverses façons la mention de Dionysos : pour commencer, en donnant une fausse information qui pastiche un fait mythologique connu (de même que Dionysos avait conquis l'Inde, de même, il se serait avancé aussi loin vers l'ouest que l'a fait Héraclès) ; ensuite, et pour étayer cette affirmation, en décrivant une île où absolument tout est marqué de l'empreinte du dieu : le fleuve qui y coule est un fleuve de vin contenant des poissons dont la consommation enivre – car ils sont pleins de lie– et qu'il convient de mêler à des poissons pêchés dans l'eau pour en manger sans dommage : c'est un démarquage de ce que l'on fait, en pays grec, avec le vin, que l'on coupe avec de l'eau pour en tempérer la force.

On a donc un monde à la fois totalement imaginaire et logiquement élaboré, reposant sur toutes les conséquences qu'on peut tirer du seul fait que Dionysos est passé en ces lieux. En effet, le lien entre Dionysos et le vin est évident ; le fait qu'il y ait là des femmes qui cherchent à tout prix à s'unir aux visiteurs n'est pas non plus une complète invention de la part de Lucien : on sait en effet le lien existant, dans l'imagerie populaire grecque, entre le vin et l'amour, entre Dionysos et Aphrodite. On en voudra pour preuve deux proverbes[45]dont je donne une traduction libre :

Οἴνου δὲ μὴ παρόντος οὐκ ἔστι Κύπρις.

« Là où il n'y a pas de vin, il n'y a pas d'amour » (Apostolii Centuria XII 42f ; Euripide, *Bacchantes* 772)

᾽Αφροδίτη καὶ Διόνυσος μετ᾽ ἀλλήλων εἰσί · παρόσον ἡ μία δύναμις τὴν ἑτέραν κινεῖ. (Apostolii Centuria IV 58)

« Aphrodite et Dionysos vont ensemble, du fait que la puissance de l'un éveille celle de l'autre. »

Lucien use d'un procédé qui relève du syllogisme spécieux dont le premier terme est faux et la conclusion plus fausse encore, mais dont, formellement, la logique est irréprochable. Il est faux qu'il existe une île ainsi dédiée à Dionysos ; mais si on admet quand même qu'elle existe, on ne peut pas ne pas accepter ce que Lucien en dit. A partir d'un détail arbitrairement inventé, Lucien tire des conséquences logiques qui contribuent à mettre en place un univers fantastique et dont l'absurdité est hautement comique: le fleuve de vin prend sa source à des vignes, *donc* il abrite des poissons qui ont eux-même consommé du vin, et *donc* leur consommation enivrera – car ils sont pleins de lie– et qu'il convient de mêler à des poissons pêchés dans l'eau pour en manger en toute sobriété (I 7), à l'instar de ce que l'on le fait, en pays grec, avec le vin, que l'on coupe avec de l'eau pour en tempérer la force. Il existe ainsi une logique interne qui imprime à chaque épisode une forte cohérence — en même temps qu'une totale absurdité — qui vient se substituer au vraisemblable stricto sensu, et qui est totalement disjointe de la réalité extradiégétique.

3. Un monde fictif plus réel que le monde réel[i]

En fait, les *Histoires vraies*[46]dans leur ensemble présentent une dilution de la limite séparant la réalité de la fiction ; de fait, cette inversion est un procédé si constant qu'elle

[45] Cf *Paroemiographi Graeci* (ed. E. L. Leutsch, 1859)

[46] Voir notamment Saïd (1994) 108 : la réalité est un reflet de la fiction ; Briand (2005) 128 : Lucien et ses compagnons rêvent de leur vie d'autrefois.

aboutit à mettre sur un pied d'égalité le réel et le fictif : entre les deux, les frontières sont éminemment perméables[47].

En effet, Lucien nous montre des personnages de la mythologie que plus rien, à part la réputation flatteuse dont ils jouissent, ne semble distinguer du commun des hommes. C'est ainsi qu'Hélène fait l'objet d'un nouvel enlèvement pour lequel elle est totalement consentante (II 25 *ἐδόκει δὲ κἀκείνη ταῦτα*), aucune conscience d'un devoir envers son mari ne la retient ; en d'autres termes, rien ne la distingue d'une femme ordinaire. On voit aussi un Ulysse qui regrette Calypso et la vie qu'elle lui proposait de mener à ses côtés (II 35).

Lucien dégonfle donc la baudruche mythologique et littéraire[48], en montrant qu'il n'existe aucune différence fondamentale entre les héros (et les héroïnes) et le commun des mortels, qui sont tous mis sur le même plan dans la mesure où les « héros » ne valent pas mieux que le commun des mortels ; Lucien lui-même est à la fois

—un personnage réel (l'auteur qui s'exprime dans le préambule, celui qui est plus fiable qu'Homère lui-même, comme le montre l'épisode de la mort de Sarpédon), le critique qui donne les bonnes réponses sur les questions les plus controversées relatives à Homère

— un personnage fictif, auquel une inscription est dédiée (II 28),

— et même, un personnage de la mythologie. Il est, en bien des occasions, un nouvel Ulysse, non seulement parce qu'il entreprend un voyage aux multiples péripéties, mais surtout parce qu'il se trouve dans des situations en tous points semblables à celles que connaît Ulysse dans *l'Odyssée*. Par exemple, en II 27, il interroge Rhadamanthe sur son avenir et sur la route qu'il doit prendre comme Ulysse interroge Tirésias au chant XI de *l'Odyssée*.

Ce faisant, Lucien ne se borne pas à abolir les distances temporelles ou spatiales ou même morales : les *HV* sont également une immense métalepse, au sein de laquelle les personnages, quel que soit leur degré de « réalité » (auteur, narrateur, personnage d'un récit, personnage d'un récit enchâssé, etc), cohabitent dans une seule et même sphère. On assiste à une confusion des différents niveaux narratifs : auteurs et personnages partagent le même niveau ontologique. En d'autres termes, le récit et la réalité extérieure à celui-ci sont confondus ; il n'y a plus de distinction entre l'univers « fictif » et l'univers « réel ».

Le monde dans lequel évoluent Lucien et ses compagnons ne peut être situé géographiquement : il est bien clair qu'on est en territoire inconnu puisque le navire a, dès son départ, franchi les colonnes d'Héraclès, autrement dit, s'est aventuré au-delà du monde

[47] Boulogne (1996) parle d' « hybridation ».
[48] *Cf.* Scarcella (1988).

fréquenté ordinairement par les marins grecs. Cependant, dans ce monde inconnu, linguistiquement, on reste en domaine hellénophone : tous les personnages, même dans les lieux les plus inattendus, parlent tous un grec impeccable, même dans la baleine, même sur la Lune.

En réalité, le monde dans lequel les personnages évoluent est essentiellement la concrétisation de l'imaginaire grec ; même si on est très loin de l'espace grec, rien ne peut sembler tout à fait étranger à un Grec ou à un *pepaideumenos* comme l'est Lucien lui-même, dans la mesure où les personnages qui habitent les contrées visitées sont ceux créés ou mis en scène par les poètes, historiens et philosophes grecs depuis que la poésie grecque existe : il en va ainsi d'Endymion (I 11 sq), rencontré sur la Lune, ou des Iles des Bienheureux et de ceux qui y résident (II 5 sq). Mais l'exemple le plus frappant est sans doute celui de la cité de Coucouville-les-Nuées (I 29) : Lucien certifie, en effet, être passé à proximité de celle-ci quand il est redescendu de la Lune avec son bateau (I 29).

De manière on ne peut plus paradoxale, c'est un écrit dont le caractère fictif est mis en avant qui doit attester la réalité d'une cité qui est elle-même issue de l'imagination d'un autre poète. Et le plus fort de tout, c'est que cela fonctionne ! Bien sûr, nul ne croit sérieusement que, s'il va faire un tour entre Terre et Lune, il verra la cité en question ; mais le fait d'en parler accroît sa réalité, du moins dans l'esprit des lecteurs. Son existence n'est plus cantonnée à une pièce d'Aristophane, mais l'affirmation de Lucien entend démontrer qu'elle vit en dehors de l'imagination du seul poète, qu'elle a acquis une autonomie et surtout, qu'elle a perduré dans le temps, dans un contexte où l'intersubjectivité pouvait tenir lieu d'objectivité. Bien sûr, le fait que l'on ait affaire ici à un public cultivé est primordial : il n'y a que lui pour accepter de faire des réalités littéraires des réalités tout court, de confondre l'univers intra-diégétique et la réalité extra-diégétique. Le paysage dans lequel évoluent le narrateur et ses compagnons est constitué de tous les mots, de tous les mythes, de tous les personnages et lieux littéraires qui forment le patrimoine commun à tous les Grecs de naissance ou de culture et qui se sont concrétisés : c'est, selon la formule de J. Bompaire, un « rêve de bibliothécaire, à la façon des chartistes d'Anatole France, qui voient, entre les pages de leurs in-folio, se lever de gracieuses silhouettes de légende, puis gambader, puis entrer dans leur vie[49] ».

[49] Cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris, 1958, p. 672.

Conclusion

Ainsi, outre l'invention d'une fiction qui dit son nom d'entrée de jeu, Lucien met en place un récit qui se joue des conventions ordinaires et qui dénonce subtilement l'attachement à un faux semblant de vrai.. Si le récit fonctionne ici, c'est-à-dire, s'il est acceptable, lisible jusqu'au bout par le public préalablement défini, c'est que, d'une part, il existe une forte cohérence interne tant au niveau de la structure du récit dans son ensemble que pour chaque épisode pris séparément et que, d'autre part, la matière dont les épisodes sont faits est certes imaginaire, mais tellement connue qu'elle en a acquis un statut de quasi-réalité – en l'occurrence, de réalité mentale, car cette matière est faite de celle dont on fait la littérature. En mettant sur le même plan discours et récit, en mettant en évidence le caractère éculé de certains procédés destinés à construire une vraisemblance, les *Histoires vraies* refusent certaines formes d'artifice littéraire tout en en construisant d'autres, dans un texte où l'absurde revêt les signes extérieurs de la logique, en un syllogisme généralisé.

Reste, au-delà de l'aspect provocateur du titre que, si les histoires que raconte Lucien sont vraies, si l'on a affaire à des ἀληθῆ διηγήματα, c'est peut-être aussi que, dans leur rapport aux autres œuvres de fiction, dans la manière qu'elles ont de mettre réel et imaginaire sur le même plan, ou plutôt, comme le dit S. Saïd, en faisant de la réalité un reflet de la fiction, et non plus l'inverse, en donnant, en somme, à la fiction quelques-unes de ses premières lettres de noblesse, elles constituent, *véritablement*, un modèle du genre.